

III.20. Kontrapunkt. Zur Geschichte musikalischer und literarischer Stimmführung bis in die Gegenwart

Alexander Honold

1. Musikgeschichtliche Grundlagen

‚Punctus contra punctum‘: Note gegen Note, so lautet in den Musiktraktaten des 14. bis 17. Jahrhunderts die elementare und folgenreiche Definition der Technik des Kontrapunkts (u. a. Bellermann 1901, 129 f.). Der seit 1330 belegte Begriff *contrapunctus* stellt die satztechnische Form der Verknüpfung zweier Stimmen bzw. Stimmlinien dar, welche in der Ausübung kirchlicher Vokalmusik damals bereits gängige Praxis war. Die Anfänge geordneter vokaler Mehrstimmigkeit lassen sich bis ins 9. Jahrhundert zurückverfolgen, wo sie im Traktat der *Musica Enchiridis* eine erste Beschreibung unter dem Konzept des parallel geführten Organums erhalten hatten. Als Organum wiederum fungiert in der mittelalterlichen Musiklehre die Praxis der Verbindung (Mixtur) auseinanderliegender Stimmen respektive Töne zu einem gemeinsamen, zusammenklingenden musikalischen Verlauf; hierbei werden die gegensätzlichen Tonwahrnehmungen des Auseinanderklingens (*diaphon*) und des Zusammenklingens (*symphon*) miteinander in eine spannungsvolle Einheit gebracht. Als ein Grundelement mittelalterlicher Polyphonie lässt sich daher der diaphone „Zusammenklang des Verschiedenartigen“ (Forner und Wilbrandt 1979, 8) bezeichnen. Alle kontrapunktalen Techniken, die im Hoch- und Spätmittelalter mit differenzierten Regelwerken und Anweisungen versehen wurden, kommen entstehungsgeschichtlich darin überein, dass sie im gregorianischen Gesang eine Erweiterung der texttragenden Hauptstimme (*cantus*) durch eine zusätzliche zweite Stimme vornehmen (*discantus*), die zudem mit anreichernden Figuren (Melismen) meistens über der Hauptstimme angeordnet war, aber auch tiefer als die Hauptstimme gesetzt werden konnte, wie es im Organum mit der als Unterquarte gesetzten *vox organalis* der Fall gewesen war.

Der einfache Kontrapunkt, wie er im 13. und 14. Jahrhundert in Traktaten und Notationen festgeschrieben wurde (Bellermann 1901, 129–144), rechnete noch „mit rhythmisch identischen Stimmen“ (RML 3, 99), so dass hier die Verbindung beider Stimmen tatsächlich „notam contra notam“ geschieht. Dabei ist jeder aus der Zweistimmigkeit entstehende Zusammenklang in systematischer Hinsicht durch die eigene Zeitstelle innerhalb des Gesamtgebildes in vertikaler (paradigmatischer) und in horizontaler (syntagmatischer) Richtung definiert, d. h. als ein

Schnittpunkt zweier Koordinaten angelegt. Komplexe und sich in der gregorianischen Vokalpraxis sowie deren Reflexion fortlaufend weiter ausdifferenzierende Konsonanzregeln und Konsonanzfolgeregeln legten fest, welche Intervalle auf welchen Positionen als ‚konsonant‘ zulässig bzw. als ‚dissonant‘ zu vermeiden waren. Vorausgesetzt (aber noch lange nicht ästhetisch systematisiert) war dabei ein harmonisch-tonales System, in dem sich die möglichen Intervall-Kombinationen der Tonreihe untergliedern in a) perfekte Konsonanzen: Einklang, reine Quinte, Oktave, b) imperfekte Konsonanzen: kleine und große Terz, Sext, sowie c) Dissonanzen: Sekunde, Septime, bis ins 14. Jahrhundert auch die Quart – ganz zu schweigen vom Tritonus (vgl. Krehl 1912; Schwind 2009, 24). So kommen innerhalb dieses Regelwerks etwa für die jeweiligen Klauseln respektive Kadenzen zur Bildung des Schluss- oder Zieltones nur reine, vollkommene Intervalle in Betracht (Einklang oder Oktave), während auf der *Paenultima*, der vorletzten Tonsilbe, imperfekte Konsonanzen erwünscht sind, um ein zum Zielpunkt hinstrebendes Verlangen nach Auflösung anzuregen.

Doch erst mit dem für die weitere Praxis der Vokalpolyphonie grundlegenden Werk des Brabanter Komponisten und Musiklehrers Johannes Tinctoris (1435–1511), dem 1477 erschienenen *Liber de arte contrapuncti*, wurden in systematisierender Weise auch die jeweiligen Zeitstellen respektive Melodiepositionen eines entstehenden Zusammenklangs für die Frage der Intervall-Lizenzen berücksichtigt (RML 3, 99). Der *Liber de arte contrapuncti* trägt mit diesen dynamischen, temporalisierten Satzregeln einer Sanges- und Musizierpraxis Rechnung, in der nicht mehr die strikte Eins-zu-eins-Entsprechung der Notenwerte vorausgesetzt ist.

2. Analytische und poetologische Implikationen der Kontrapunktik

Die epochale Zäsur, welche das Konzept intrinsischer Mehrstimmigkeit in der Vokalpolyphonie markiert (vgl. Bessler 1931; Jeppesen 1963), kann in ihrer folgenreichen Bedeutung für das neuzeitliche abendländische Musikwesen kaum überschätzt werden: „Mit der Erfindung einer zweiten Stimme lag erstmals ein bewußter schöpferischer Akt vor, ein Eingreifen [...] in sakrosankte Überlieferung.“ (Forner und Wilbrandt 1979, 8) Der Begriff der „polyphonen Mehrstimmigkeit“ akzentuiert dabei die in der kontrapunktischen Kunst des 16. Jahrhunderts nochmals an Prägnanz zunehmende „melodisch-rhythmische Eigenständigkeit“ der zusammengeführten diaphonen Stimmen (RML 4, 183), so dass die konsequent polyphone Stimmenbehandlung der Renaissance und des Barock sich von

der um die Mitte des 18. Jahrhunderts dominant werdenden Homophonie (und damit auch von der homophon geführten Mehrstimmigkeit) kategoriell unterscheiden lässt (vgl. auch Adorno GS 16, 144–148).

Im weiteren theoretischen Explikations- und Differenzierungsprozess – und vor allem aus der musikologischen Retrospektive – wurde die Kontrapunktik mehr und mehr auf diesen spannungsvollen Gegensatz von punktuelltem Klangbild und transitorischer Tonreihe hin gelesen. Damit setzte sich der sogenannte ‚lineare Kontrapunkt‘ als Maßgabe und verbindliche Auffassung kontrapunktischen Geschehens überhaupt durch, bei dem nicht mehr das parallele Gefüge von Einzelnoten (und die vertikale Momentaufnahme des jeweiligen Intervalls) als Strukturdominante galten, sondern die melodietragende Stimmführung über einen längeren horizontalen Verlauf hin. Diese (im Hinblick auf die mittelalterliche Vokalpolyphonie allerdings anachronistische) Perspektive wird bündig von Knud Jeppesen formuliert: „Für uns zerfällt die Musik in zwei große Gruppen: Die Polyphonie, in der wir alle Hauptgeschehnisse gleichsam auf dem Wege der melodischen Linien, also in horizontaler Dimension erleben, und die Homophonie, in der sich alles Wesentliche in senkrechter Richtung vollzieht.“ (Jeppesen 1963, 1) Statt aber die beiden Strukturachsen des simultanen Zusammenklangs und des linearen Fortschreitens paradigmatisch und historisch gegeneinander abzugrenzen im Sinne polyphoner und homophoner Stilepochen, hat eine musikpoetologische Betrachtung eher die jeweils unterschiedliche Kombinatorik beider Gestaltungsdimensionen in den Blick zu nehmen und dabei die Interdependenz von Intervallbildung, Melodik und Kontrapunktik zu betonen. Dabei sind als Komponenten zu unterscheiden „a) Melodie (Folge von Einzeltönen), b) Kontrapunkt (Intervallbeziehung zwischen Einzelmelodien, daher dem Wesen nach zweistimmig), c) Klang (Proportionen simultan erklingender Einzelintervalle im Akkord, daher mindestens dreistimmig)“ (Hermelink 1959, 134). Dahlhaus (1967) führte anstelle des linearen Kontrapunkts die Begrifflichkeit des „Intervallsatzes“ ein; er plädierte für ein Verständnis des Kontrapunkts als „Vermittlung zwischen dem melodischen und dem klanglichen Element“ (Dahlhaus 1990, 96). Statt von einer „Dichotomie“ beider Größen auszugehen, gelte es vielmehr, die „Dialektik von Linearität und Klanglichkeit“ zum methodisch anleitenden Prinzip der Materialanalyse zu machen (Dahlhaus 1990, 96).

Die Aufmerksamkeit auf die in der Stimmführung gegebene Kombinatorik zu richten ist schon deshalb sinnvoll, weil dieser Ansatz in musikgeschichtlicher Perspektive ein besseres Verständnis der aus dem spätmittelalterlichen Kontrapunkt-Paradigma hervorgegangenen Entwicklungslinien erlaubt; darüber hinaus hilft der kombinatorische Gedanke, in systematischer Hinsicht auch die konzeptionellen Errungenschaften und Auswirkungen zu verdeutlichen, die aus dem bidirektionalen Aufbau eines musikalisch-kompositorischen Konstrukts

resultieren. Aus den parallel geführten, standardisierten Stimmlagen der Vokalpolyphonie und ihrer Anordnung zu einem in vertikaler und horizontaler Linie jeweils bedeutungstragenden, wohlgeordneten Gebilde ergaben sich zwanglos die Tätigkeit und der Begriff des Komponierens (Schwind 2009, 191; 198). Sowohl das experimentell gestützte Nachdenken über die grundsätzliche Natur und Wirkungsweise von Ton-Intervallen als auch die regelgeleitete Nuancierung von Konsonanz- und Dissonanzeffekten, tragenden und unbetonten Tönen wurden durch die komplexitätssteigernde Dimension der Zweistimmigkeit in entscheidender Weise befördert. Das Satzsystem der Kontrapunktik gab überdies erstmals dem Zusammenspiel von synchroner und diachroner musikalischer Achse durch seine Kombinatorik von vertikaler Intervallbildung und horizontaler Tonbewegung einen verbindlichen, schriftbasierten Ausdruck. Insofern stellte die spätmittelalterliche kontrapunktische Polyphonie (vor allem in Verbindung mit den Weiterentwicklungen der Notationstechnik) jene Matrix bereit, in der sich die ephemere Zeitkunst Musik mit ihren je punktuellen akustischen Präsenzen zugleich als verflochtene Textur, als ein der ikonisch-geometrischen Betrachtung zugängliches Gebilde, zu formieren begann (vgl. Roland Barthes' Begriff der Partitur-Lektüre, 1976, 33–35).

3. Palestrina, Bach, Beethoven – drei musikalische Paradigmen

3.1. Palestrina

Von der praktischen Ausübung der vokalen Mehrstimmigkeit leitete sich, ange-regt durch die erwähnten kategoriellen Muster- und Regelbildungen, im 15. und 16. Jahrhundert vermehrt auch die Entwicklung weiter ausgreifender Satztechniken und Kompositionsweisen ab. Diese führten schließlich zur für über drei Jahrhunderte lang anhaltenden Blütezeit vokaler und instrumentaler Kontrapunktik, die wiederum in den Werken von Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) und Johann Sebastian Bach (1685–1750) ihre beiden musikgeschichtlich und kompositionsästhetisch phänotypischen Höhepunkte zu verzeichnen hatte. Die Musik Palestrinas verbindet das Regelwerk kontrapunktisch geführter Mehrstimmigkeit, wie es die franko-flämische Schule (Josquin, Ockeghem, Lasso) ausgearbeitet hatte, mit einem ‚italienischen‘ Sinn für harmonische Klangwirkung, stimmliche Ausgewogenheit und phrasierende Eleganz.

Die geschichtliche Situation von Palestrinas musikalischem Wirken war gekennzeichnet durch die Bewegung der Gegenreformation, bei der im Rahmen

einer Liturgiereform auch kirchenmusikalische Aspekte, insbesondere die Problematik der Wort-Ton-Beziehung, neu reflektiert wurden (RML 4, 101). Die Frage, ob innerhalb der vokalpolyphonen Musik hinreichende Textverständlichkeit gegeben war (respektive ob letztere einen gegenüber der Klangwirkung übergeordneten Wert darstellen sollte), wurde für die Kompositionsweise Palestrinas zu einer produktiven Herausforderung. Wirkungsgeschichtlich ist Palestrinas der Reformbewegung abgetrotztes Festhalten an der Vokalpolyphonie des strengen Satzes als ‚Palestrina-Stil‘ in die musikalische Kompositionslehre und Aufführungspraxis eingegangen.

E. T. A. Hoffmann stellt in einer Studie von 1814 (die 1819 auch in die *Novellen-Sammlung* der *Serapionsbrüder* Eingang fand) Palestrinas *Missa Papae Marcelli* als Meisterwerk des alten und strengen Kirchenstils den neueren Tendenzen einer musikalischen Emanzipation von religiösen Vorgaben gegenüber: „Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung“ folgten in Palestrinas Messe „vollkommene, konsonierende Akkorde auf einander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen [...] wird“ (Hoffmann SW 2.1, 508). „Übergänge“ und „Zwischennoten“, wie sie die neuere Musik beständig hervortreibe, müssten vor allem in „weithallenden“ Kirchengebäuden der Klangwirkung und Textverständlichkeit abträglich sein (Hoffmann SW 2.1, 509). Der „hohe, einfache Styl Palestrina’s“ erscheint in der Retrospektive desto verklärter, als die jüngere Entwicklung gekennzeichnet sei „durch den allmählichen Abfall von der alten Wahrhaftigkeit und Kraft zur modernen Geziertheit und Weichlichkeit“ (Hoffmann SW 2.1, 512). Doch steckt in Hoffmanns Absage an die „künstlichen Modulationen“ (Hoffmann SW 2.1, 509) der Moderne ein unüberhörbares Moment von Ironie, das damit selbst wiederum einem kontrapunktischen Artikulationsprinzip folgt.

‚Palestrina‘ ist darüber hinaus in der Musikkultur und Kulturgeschichte zu einer mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladenen Chiffre geworden, deren Motivkern die Situation des ästhetisch freien, aber sozial abhängigen Künstlers in einer von gesellschaftlichen Spannungen durchzogenen Umbruchphase bildet. Der in Latium gelegene Herkunftsort dieses Namens, selbstgewähltes Schreib-Refugium der jungen Schriftsteller Heinrich und Thomas Mann zur vorvergangenen Jahrhundertwende, kehrt in vielschichtiger Motivfunktion im späteren *Doktor-Faustus*-Roman wieder: als Schauplatz der Teufelsbegegnung des Tonsetzers Adrian Leverkühn und als direkte musikalische Namens-Referenz. Thomas Mann, der sich seinerseits schon während des Ersten Weltkriegs in einer künstlerischen Übergangsphase verortet hatte, nutzte in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* die 1917 uraufgeführte *Palestrina*-Oper seines Münchner Künstlerfreundes Hans Pfitzner, um das heroische Standhalten eines in seiner unzeitgemäss gewordenen Kunstauffassung unbeugsamen Geistesmenschen zu erklären: „In

der Atmosphäre eines Zeitalters reif geworden zu sein und dann plötzlich ein neues anbrechen zu sehen“ (Mann GKFA 13.1, 456), das war einerseits die perspektivische Situation Palestrinas an der Schwelle zur Renaissance, und das war andererseits die Ausgangslage Thomas Manns am Ende des bürgerlichen 19. Jahrhunderts. An der Strenge der Kunst Palestrinas begrüßt Thomas Mann einen geistesverwandten Impuls des Standhaltens, im deutschen Musikdrama Pfitzners den „Grabgesang der romantischen Oper“ (Mann GKFA 13.1, 463).

3.2. Bach

Das immense musikalische Œuvre Johann Sebastian Bachs mit seinem Formenreichtum instrumentaler und vokaler Kompositionen lässt sich nicht eindimensional auf die Anwendung kontrapunktischer Gestaltungsmittel verkürzen. Dennoch ist festzustellen, dass in Bachs musikalischer Entwicklung und in seiner Wirkung auf Mit- und Nachwelt die Auseinandersetzung mit der Tradition polyphoner Kontrapunktik eine bestimmende, charakteristische Rolle spielte (Wolff 2005). In seinen Lehrjahren und Anfängen als Hofkapellmeister (u. a. Lüneburg, Weimar) hatte Bach Anschluss an die virtuose Konzertkultur des frühen 18. Jahrhunderts gefunden und deren Stilvorgaben in seinem eigenen Werk aufgegriffen. So bediente er das Formenrepertoire der Instrumentalmusik (Präludien und Fugen, Toccaten und Fantasien) und behandelte im Sinne der lutherischen Textreform auch die geistlichen Werke nach den Vorgaben und Mustern des musikedramatischen Genres, so dass in den Gottesdienst-Kantaten Arien und Rezitative wie in der höfischen Oper zum Einsatz gelangten. Mit der Köthener Anstellung zwischen 1717 und 1723 wurde das orchestrale und kammermusikalische Schaffen ausgeweitet, aus dem u. a. die sogenannten *Brandenburgischen Konzerte* hervorgingen. In dieser Werkphase setzte Bach das Repertoire kontrapunktischer Satztechnik und Kompositionsweise im Rahmen eines eleganten, primär harmonisch-tonal orientierten Musizierens ein, das (zumal bei Hofe) dezidiert weniger der Tradition gleichberechtigt polyphoner Stimmenbehandlung verpflichtet war, sondern eher demjenigen eines mehrstimmig gleichgeordneten Klangbildes. Gerade darin zeichnet Bachs konzertanter Stil der mittleren Zeit die dominante musikalische Entwicklungsrichtung der nahen Zukunft vor.

Mit dem Wechsel auf die Position des Leipziger Thomaskantors nahmen die geistlichen Kantaten wieder größeren Raum innerhalb des Werkschaffens ein; neben den zum Ablauf des Kirchenjahres gefertigten Kantatenreihen entstanden auch die den Höhepunkten kirchlicher Festtage gewidmeten Oratorien und Messen, ferner einige musterhaft angelegte Werksammlungen u. a. für Orgel und Klavier, deren harmonischer Reichtum in unerhörte, innovative Dimensionen vor-

stieß. Der Thomaskantor und vor allem der Bach der spätesten Werkphase (u. a. *Goldberg-Variationen*, *Musikalisches Opfer*, *Kunst der Fuge*) wurde von den Zeitgenossen als formstrenger, rückwärtsgewandter Präzeptor einer überkommenen polyphonen Tradition wahrgenommen, der sich in der eigenen Vita gleichsam ‚gegen den Strom‘ bewegt, durch seine Rückkehr zur handwerklichen Regelgebundenheit des *stile antico* sich gegen die Zeittendenz, gegen den musikalischen Entwicklungstrend zum höfisch-galanten Musizierstil, gestellt habe (Wolff 1968; kritisch dazu Öchsle 1999). Die sowohl formale wie harmonische Kühnheit der im Spätwerk verwirklichten *Ars Canonica*, der Kunst und Lehre des Kanons also, verbindet sämtliche konstitutiven Bestandteile der etablierten Kontrapunktik, also „Cantus firmus-, Kanon-, Fugen- und Variationsprinzip“ (RML 1, 129).

Bach orientierte sich desto weniger an oberflächlich-sensualistischer Klangwirkung und an gefälligem Musizierstil, je mehr diese Vorgaben das dominante Erwartungsmuster höfischer Auftraggeber und des musikalischen Publikums bildeten (Fubini 2008, 182f.). Für sein der Zeitrichtung entgegenstehendes Beharren auf der mathematisch-architektonischen Verfassung musikalischer Gebilde, für die grüblerische Verstiegenheit und die bis zum Zerreißen angespannte Radikalisierung auseinanderstrebender Vielstimmigkeit wurde Bach wiederholt kritisiert. Besonders vehement geriet der Angriff durch einen polemischen Artikel des Musikers und Kritikers Johann Adolph Scheibe in dessen 1737 gegründeter Zeitschrift *Der Critische Musicus*. Darin zollt Scheibe zwar der Kunst- und Spielfertigkeit Bachs einige Anerkennung, die allerdings den Porträtierten schon ins Absonderliche zu rücken geeignet ist: „Man erstaunt bey seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und Füße so sonderbar und so behend in einander schrencken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann.“ (Scheibe 1737, 2, 400; zit. nach Fubini 2008, 182) Doch dann und hauptsächlich stellt Scheibe der Kompositionskunst Bachs aufgrund ihrer kontrapunktischen Verschlingungen ein höchst abwertendes, ablehnendes Zeugnis aus, sie wird geradezu als Inbegriff des Barock-Verworrenen stigmatisiert: „Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen verstehet, druckt er mit eigentlichen Noten aus; und das entziehet seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern macht auch den Gesang durchaus unvernehmlich.“ (Scheibe 1737, 2, 400; zit. nach Fubini 2008, 182)

Scheibe, dessen Name dank dieser nachmals berühmt-berüchtigten Kontroverse dem Gedächtnis der Nachwelt erhalten geblieben ist, setzt Bach mit dem in gleicher pejorativer Weise abqualifizierten ‚Schwulst‘ des Barockdichters Lohenstein gleich, mit einem Trauerspieldichter also, der in seinen Dramen die Figurenrede intensiv mit rhetorischen Wendungen, Allegorien und Bildern durchsetzt hatte: „Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche,

und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit [...], die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Natur streitet.“ (Scheibe 1737, 2, 400; zit. nach Fubini 2008, 182) Die Negativ-Epitheta des Schwülstigen, Dunklen und Überladenen stiften indes keine sehr weitreichende strukturelle Analogie zwischen der Poetik barocker Trauerspiele und der kontrapunktischen Satz- und Kompositionstechnik. Höchstens ließe sich als verbindendes Merkmal anführen, dass die bildreiche, mit rhetorischem Ornament aufgeladene Sprache der Dramenfiguren bei Lohenstein oder auch schon bei Gryphius ein sperriges, antimimetisches Element von philosophischer Abstraktion in den Handlungsduktus einbrachte und dass ebenso die konstruktive Rationalität der harmonisch und thematisch aufs Äußerste ausgespannten Stimmführung bei Bach als eine vergleichbare Beschwerung des musikalischen Handlungsganges aufgefasst werden konnte. Während aber die figurative Eigenlogik der Lohenstein'schen Tropen die semantische Reintegrationskraft der jeweiligen dramatischen Gesamtanlage oftmals zu überlasten oder aufzubrechen droht, steht die polyphone Architektonik der Bach'schen Kompositionen auf dem unerschütterlichen Fundament strikter kontrapunktischer Maßgaben.

Es handelt sich bei J. S. Bachs Kompositionen um eine durch harmonisch-tonale, rhythmische und figurative Binnenbeziehungen sowohl ausgereizte wie auch domestizierte Vielstimmigkeit (Gárdonyi 1991), die mitunter die Grenzen des Durchhörbaren und Mitverfolgbaren überschreitet. Hatte Palestrina den letztlich statisch bleibenden Wahrheitsbegriff vertikaler Konsonanz über die melodisch-thematischen Bewegungen hinweg aufrechtzuerhalten gesucht, so wächst Bachs kompositorische Gestaltungsgabe gerade an den in ihr wie entfesselt auflebenden, zentrifugalen Kräften. Nicht zuletzt aber durch die dazumal im Namen des ‚leichten‘ Rokoko-Stilideals erhobenen kritischen Einwände avancierte Bach, während er den Zeitgenossen zunehmend als verworren, manieristisch und obsolet galt, für die Nachwelt zum Inbegriff der vom ‚schwierigen‘ Genie trotzig verfochtenen ‚deutschen‘ Kunst schlechthin, deren Gütesiegel in der den sozialen Gebrauchszwecken wuchtig entgegenstehenden kontrapunktischen Komplexität bestand. Vom Standpunkt der Wiener Klassik her betrachtet, war Bach – dessen Lebensende nur zwei Jahrzehnte von der Geburt Beethovens trennen –, „nicht veraltet, sondern zu *schwer*“ (Adorno NS 1.1, 117). Obwohl es vor dem Hintergrund klassisch-romantischer Ausdruckskunst nahegelegen hätte, das Verdikt gegen die ‚mechanische‘ Kontrapunktik Bachs im kulturellen Symbolsystem des 19. Jahrhunderts (mit seiner Basis-Dichotomie ‚Maschine‘ kontra ‚Organismus‘) zu erneuern, fand im Gegenteil geradezu eine Bach-Renaissance statt, die ganz im Zeichen einer positiven Umwertung von Bachs kontrapunktischer Größe und ihrer „lebendigen“ Binnenspannungen stand (Link 2010, 93).

Das zu Lebzeiten Bachs als Gegenmodell entworfene Ideal eines natürlichen Stils ist (unausgesprochen) vom Musizierstil galanter Wohlgefälligkeit geprägt, der auf den bei Hofe geschätzten Qualitäten von Klangharmonie, einfachem Ausdrucksregister und klaren Verlaufslinien basierte. An diesem öffentlich ausgetragenen Richtungsstreit, in dem Bach übrigens durchaus auch kollegiale Unterstützung erfuhr, ist einerseits die systematische Divergenz rezeptionsästhetischer und kompositionstechnischer Erwägungen ablesbar, die wiederum letztlich auf die alte Differenz zwischen dem pythagoreisch-mathematischen Musikmodell und der u. a. von Aristoteles vertretenen mimetischen Musikauffassung zurückgreift. Zum zweiten aber lässt sich an der Selbstverständlichkeit, mit welcher ein Kritiker die Manier und Komplexität des Bach'schen Kontrapunkts ins Abseits zu stellen vermochte, erkennen, wie stark sich der Hauptstrom zeitgenössischen Komponierens bereits von der Tradition der aus der Polyphonie gespeisten kontrapunktischen Stimmführung entfernt hatte.

Tatsächlich kann um die Mitte des 18. Jahrhunderts die mit Jean-Philippe Rameaus Abhandlung *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* von 1722 auf eine neue systematische Basis gestellte Harmonielehre als konsequente und folgerichtige Ablösung der polyphonen Kontrapunktik durch die homophone Tonalität und die hierarchische Dominanz einer Melodiestimme betrachtet werden. Rameau argumentiert hierbei mit der akustischen Obertonreihe und den von ihren Partialtönen gleichsam in natürlicher Abfolge generierten Intervall-Beziehungen. Von dieser harmonisch-paradigmatischen Strukturvorgabe freilich sind Bachs kontrapunktische Kompositionen seit dem ‚neuen Testament‘ des ebenfalls 1722 erschienenen *Wohltemperierten Klaviers* nicht weit entfernt (zur zeitgenössischen Diskussion um die temperierte Stimmung vgl. Previšić 2012), lassen sich doch in seinen Präludien und Fugen die kanonisch-polyphonen Entfaltungen als gleichsam arpeggierte, entzerrte Akkordmuster auffassen, die das vertikal zusammenklingende Potential der Vieltönigkeit in die Breite eines horizontalen Verlaufsgeschehens auslegen. Das synchrone Paradigma der harmonisch geordneten (ob nun kon- oder dissonanten) Tonverhältnisse wird durch kompositorische Verfugung im weiteren Sinne, d. h. durch sämtliche kontrapunktischen Formen des Kanons und der Fuge sowie auch durch Variation und Sequenzbildung in eine temporale Sukzession übersetzt und auf den Zeitstrahl der Notenlinien abgebildet. Damit aber erhalten die Implikationen eines jeden tonalen Harmonie-Gefüges, in den syntagmatischen Progress überführt, eine nicht mehr nur logische, sondern (im Ansatz jedenfalls) auch schon narrative Abfolge, eine Geschichte.

3.3. Beethoven

Die mit Bach vollendete Ausfaltung und Verdichtung der Polyphonie im Sinne durchgängiger thematischer Fortentwicklung würde es tendenziell ermöglichen – obwohl genau dieses Scharnier musikgeschichtlich durch den fast vollständigen Rezeptionsabriss in der Wiener Klassik zunächst ungenutzt bleiben sollte –, im Kontrapunkt nicht mehr nur statische Spiegelungs- und Oppositionseffekte zu sehen, sondern ein dialogisches Wechselspiel von Frage und Antwort oder Behauptung und Widerspruch. Insofern steht die alte Schule des Kontrapunkts dem neuen, triadischen Modell der klassischen Sonate weniger fremd gegenüber, als es die stilgeschichtlichen Absetzbewegungen der klassisch-romantischen Epoche teilweise glauben zu machen versuchten.

Ludwig van Beethoven durchlief, was für die musikalisch-kompositorische Ausbildung seiner Zeit schon nicht mehr üblich war, eine ausführliche Schulung im Kontrapunkt (1794, im Anschluss an seine Wiener Lehrjahre bei Haydn); bereits in der Jugend hatte sich Beethoven an der Bonner Hofkapelle anhand eines handschriftlichen Exemplars des *Wohltemperierten Klaviers* mit dem Kosmos der Bach'schen Fugen-Tonalität vertraut machen können (RML 1, 185). Sein kompositorisches Ideal der freien, formüberschreitenden Prozessualität distanziert sich jedoch weitgehend vom überkommenen Regelwerk kontrapunktischer Satzstrenge. Wenn klassische Musik im philosophischen Sinne als die Sprache des sich selbst bestimmenden Subjekts verstanden werden konnte (Adorno NS 1.1), so beruht dies wesentlich auf den von Beethoven vorangetriebenen, beispieldosen Errungenschaften thematischer Durcharbeitung. Weit konsequenter noch als Haydn und Mozart setzte Beethoven a) auf das Existenzmodell des freien Komponisten, der vom Erfolg seiner Werke lebt, b) auf die Entwicklung einer autonomen Instrumentalmusik und c) auf die dramatische Zuspitzung der hierbei als Hauptgattung eingesetzten Sonatenform. Beethoven wird zum Musterfall kompositorischer Werkästhetik, was sich auch im vergleichsweise geringen Umfang seines Schaffens, der ausgeprägten Individualität der Einzelwerke und der Zunahme auktorialer Spielanweisungen niederschlägt.

Der erst in der zweiten Jahrhunderthälfte einem verbindlichen Gattungsmuster und Formgesetz unterworfenen Aufbau des Sonaten-(Haupt)Satzes wird besonders in Beethovens Symphonik, seinen Klaviersonaten und Streichquartetten dynamisiert durch den Dualismus respektive die Dialektik kontrastierender Themen, deren Antagonismus einer spannungsvollen Verbindung oder Vermittlung zugeführt wird und dadurch auch Einzelelement und Strukturganzes auf eine neue Ebene der Synthese bezieht. In metaphorisierender Theoriebildung ist diese Themendualität der Sonatenhauptsatzform retrospektiv durch A.B. Marx' Lehre von der musikalischen Komposition (Bd. 3, 1845) als einem Drama

vergleichbares Kräfteressen antagonistischer Charaktere interpretiert worden, bei dem im Verlauf des Geschehens eine Tendenz über die andere obsiegt. Doch vernachlässigt diese Lesart die erzählenden, pro- und digressiven Linien des musikalischen Geschehens und überakzentuiert stattdessen den als Resultat des Konfliktaustrags verstandenen Rückweg zur Reprise und damit das formale Korsett dreiphasiger Geschlossenheit. Die Affirmation derartigen klassischen Formzwangs aber wird in Beethovens Sonatensätzen vielfach und vehement in Frage gestellt: durch Einführung eines dritten Themas (in der *Eroica*), durch reihenbildende experimentelle Muster der Drei-, Vier- oder Zweisätzigkeit (in den Klaviersonaten), durch die Hinwendung zu Variations- und Fantasiesätzen, vor allem aber durch die formsprengende Ausweitung der Durchführung und ihrer freien thematischen Arbeit. Beethovens Durchführungen evozieren mit ihrer sich selbst generierenden Prozessualität den Vergleich zu der von Hegel als treibendes Weltprinzip statuierten Arbeit des absoluten Geistes (Adorno NS 1.1, 33), und sie setzen dezidiert zwei gegenüber dem klassisch-triadischen Formschema oppositionelle Tendenzen in Kraft: einerseits die ‚quasispontane‘ Gestaltungslizenz der improvisierenden Fantasie, andererseits die Rückkehr zum fugierenden, kontrapunktischen Duktus mehrstimmiger Verflechtungen. Nicht so sehr der thematische Dualismus des Expositionsteils gibt folglich Beethovens Sonaten das gattungsbildende Muster vor, sondern die in der Eigendynamik der Durchführung zu beobachtende Polarität von „Kadenz und Fuge“; hierbei folgen einander in zweiteiliger Anlage „eine gleichsam unverbindliche Phantasie-Sektion und ein durch Entschluß herbeigeführter, straff motivischer, meist ein Modell sequenzierender Teil“ (Adorno NS 1.1, 100, 101).

Wenn Thomas Mann im *Doktor-Faustus*-Roman den Musik-Autodidakten Wendell Kretzschmar über das vom Biographen Anton Schindler (vgl. GKFA 10.2, 270 f.) berichtete Verdikt rasonieren lässt, Beethoven habe „keine Fuge schreiben können“ (GKFA 10.1, 86), um sodann die trotzig-leidenschaftlichen Versuche des Komponisten darzustellen, die dieses Vorurteil entkräften sollten – mit den prominenten Beispielen aus den letzten Klaviersonaten, der *Missa Solemnis*, den späten Streichquartetten –, so nimmt diese romanintern geführte Diskussion damit einen kritischen Punkt innerhalb der musikhistorischen Entwicklung auf. Form- und stilgeschichtlich lebt die Klassik aus dem Anspruch, die ‚mechanische‘ Architektur der barocken Kontrapunktik zugunsten eines originär thematischen Ausdrucksrepertoires hinter sich gelassen zu haben. Warum also sollte ausgerechnet Beethoven, der entschiedenste Verfechter musikalischer Gedankenkunst, sich unter das Joch kontrapunktischen Kalküls beugen? Und doch findet in seinem Spätwerk genau diese gegen den gesamten Entwicklungsweg der Klassik gerichtete Wendung zur (meist dreistimmigen) Fuge statt. Mit Adorno, der für den musikphilosophischen Problemhorizont des *Doktor Faustus* bekannt-

lich als Gewährsmann und Materialsponder fungierte, wäre zu fragen: „[...] was hat Beethoven an den integralen Werken“ (also der ‚klassischen‘ mittleren Schaffensperiode, der 3., 5., 7. und 9. Symphonie, der *Appassionata*-Klaviersonate) „vermißt?“ (Adorno NS 1.1, 171)

Hier musste, so die Deutung Thomas Manns und seines Romanprotagonisten, ein untergründiger Konflikt am Werk gewesen sein. Denn scheint es nicht ganz so, als habe der durch das homophon-melodische Denken der Wiener Klassik verdrängte Bach'sche Kontrapunkt die Tonkünstler verfolgt wie eine Heimsuchung? Die späte Wendung Beethovens zur Fuge, die rhetorische Wertschätzung auch anderer zeitgenössischer Komponisten gegenüber dem Kontrapunkt, sie sah, so der Kommentar Adrian Leverkühns, „nach schlechtem Gewissen aus – nach dem schlechten Gewissen der homophonen Musik vor der Polyphonie“ (Mann GKFA 10.1, 116). In der Polyphonie habe man, so das Argument, geradezu ein Gütesiegel handwerklicher Redlichkeit, die von den auf lineare Klangwirkungen abzielenden Komponisten des subjektiven Selbstausdrucks willkürlich vernachlässigt worden sei. ‚Homophonie‘ erscheint hier wie eine angemäzte, unstatthafte Wunscherfüllung, der gegenüber die strenge kontrapunktische Fügung ein Exerzitium der Demut bildet; als deren zeitgemäße Ausdrucksform wiederum kann im musikgeschichtlichen Horizont des *Faustus*-Romans die spätrömantisch-moderne Toleranz gegenüber dem Dissonanten gelten. „Je stärker ein Akkord dissoniert, je mehr voneinander abstechende und auf differenzierte Weise wirksame Töne er in sich enthält, desto polyphoner ist er.“ (Mann GKFA 10.1, 112)

Nach Adornos Kommentaren zu Beethovens Spätwerk nimmt in der letzten Werkphase die prozessuale Subjektivität des Werdens (welche Schopenhauer als Willensausdruck, Hanslick als ‚tönend bewegte Form‘ verstand) ihren Abschied aus dem kompositorischen Geschehen, in welchem statt dessen die „freigegebene [...] Floskel“ walte, „vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit“ gelöst (Adorno GS 17, 16). Beim Üben der Klaviersonate op. 101 hatte der Musikphilosoph als Erkenntnis seines praktischen Selbststudiums über diesen „Prototyp des Spätstils“ als „eine Art Urphänomen“ festgehalten: „Neigung zur Polyphonie (die Exposition durchwegs im doppelten Kontrapunkt, Vorbereitung der Fuge).“ Des Weiteren aber: „Das Kahle. Oktavierte Zweistimmigkeit.“ (Adorno NS 1.1, 185) Das Spätwerk bewegt sich, so die interpretatorische Folgerung, „zwischen den Extremen“, ohne dass eine Balancierung oder gar Synthese noch angestrebt werde, und zwar zwischen den die klassische tonale Harmonik gleichermaßen aufkündigenden Extremwerten – „hier der Einstimmigkeit, dem Unisono, der bedeutenden Floskel, dort der Polyphonie, die unvermittelt darüber sich erhebt“ (Adorno GS 17, 16).

4. Ästhetisch-philosophische Bedeutung der Polyphonie und des Kontrapunkts

4.1. *concordia discors*

Nicht von ungefähr waren in den skizzierten Narrativen die ‚Heroen‘ des Kontrapunkts jeweils in eine Form der Dissidenz gegenüber dem jeweiligen Zeitgeist gestellt. Im Begriff des *Kontrapunkts*, obwohl er ästhetischer Herkunft ist und eine künstlerische, satztechnische Errungenschaft des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kompositionshandwerks beschreibt, klingt die Semantik des ‚Gegen‘, des Widerständigen und Oppositionellen mit an. Dies macht das musikalische Modell der diaphon gegliederten, aus einer harmonischen Grundspannung entfalteten mehrstimmigen Satzweise zu einem faszinierenden ästhetischen Muster der Einheit des Widerstrebenden, eines mit dem Begriff der Harmonie im Wortsinne genuin verbundenen Spannungspotentials.

Prägnante Formel dieser paradoxen Einheit von Auseinander- und Zusammenklingendem ist die schon aus der Antike (z. B. in Lucans *Pharsalia*) überlieferte Wendung von der „concordia discors“, mit der auch J. S. Bachs zweistimmiger Kanon BWV 1086, sinnprägend „auf die Kunst des Kanons überhaupt gemünzt“ (Geck 2010, 6), überschrieben ist. Das darin artikulierte stimmtechnische Prinzip wird ebenfalls explizit deklariert in der Kantate *Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten* (BWV 207), deren mutmaßlicher Librettist Schellhafer damit explizit an die Formel Lucans angeknüpft haben dürfte (vgl. Geck 2010, 7). Als ideengeschichtliches Brückenglied zwischen der pythagoreischen Denkfigur der sich in wohlgeordneten Tonverhältnissen ausdrückenden kosmischen Zahlenharmonie und dem barocken Demiurgen der Vielstimmigkeit können die neuplatonische Philosophie und die Versöhnung von wissenschaftlicher und mythologischer Weltsicht im Denken der Renaissance betrachtet werden. Leitend ist hierbei auch die orphische Tradition, derzufolge die Götter „ausnahmslos sowohl als antreibende wie auch mäßigende Kräfte“ erscheinen (Wind 1981, 107). Auch im Zeitalter Bachs blieb „der Pythagoreismus [...] in der Tradition Kirchers und Keplers weiterhin lebendig“ (Geck 2010, 15). Die Einheit des auseinanderstrebend Vielen als ein in sich gegliedertes Ganzes im musikalischen Prozess darzustellen, darin bestand die ideelle Leistung des Kontrapunkts, der damit nicht nur das elementare Vehikel zur Ausführung vokaler und instrumentaler Polyphonie abgab, sondern darüber hinaus auch ein kulturgeschichtlich weit verbreitetes und langanhaltendes Modell der gelungenen Synthese von Einheit und Differenz.

4.2. Dramatische und musikalische Mehrstimmigkeit

Grundform der Polyphonie zumindest in theoretischer und regelbildender Hinsicht bleibt dabei stets die Zweistimmigkeit, da diese satztechnisch gesehen für sämtliche Effekte und Optionen der Pluralisierung von Stimmen als Konzept unbedingt notwendig ist, aber auch für die meisten der strukturellen Gestaltungsformen des Kontrapunkts bereits eine hinreichende Matrix liefert. Entscheidendes Movens der musikalischen Praxis und ihrer Weiterentwicklung ist seit der Antike schon die Frage der tonalen Eigenständigkeit, der instrumentalen Begleitfunktion oder des konzertanten Zusammenspiels. Die Leier Apolls obsiegte im mythischen Wettstreit mit dem Aulos des Satyrs Marsyas, weil das Saiteninstrument des Musenbändigers sich mit dem Wortgesang der menschlichen Stimme zu einer akustischen Wirkung verbinden ließ und dadurch unerschöpfliche Kombinationsmöglichkeiten von Ton und Wort bzw. von Klang und Sinn eröffnete (vgl. III.2 WELSH). Dass gleichzeitig mehrere Instrumente (oder mehrere melodische Stimmen desselben Instruments) bei ihrem gebundenen Zusammenspiel simultan Verschiedenes ‚sagen‘ können, wird zu einem gattungs- und medienkonstitutiven Merkmal der Musik gegenüber der ‚bloß‘ linearen, einsinnigen Sprache. Auf einem (bzw. jedem) synchronen Klangmoment mehrere Tonsignale senden und verarbeiten zu können, die jeweils im Fortgang noch Aufmerksamkeit für die je eigene Verlaufsgeschichte fordern, macht die genuine Pluralität des musikalischen Geschehens respektive der Kunstform Musik aus.

Die im gregorianischen Chorgesang erfolgte Etablierung einer (zunächst noch hierarchisch gebundenen) Zweitstimme und der weitere Prozess hin zur Drei- und Vierstimmigkeit kann mit der weit früher vollzogenen Einführung des zweiten und dritten Schauspielers im griechischen Tragödienspiel verglichen werden. Hypokrisie, der gemeinsame Dachbegriff für die Semantik sowohl des Schauspiels wie der Heuchelei, ist aus dem Vorgang der Einführung des zweiten Schauspielers (*hypokrites*) abgeleitet. Die polyphone (also synchron gefügte) musikalische Mehrstimmigkeit korrespondiert insofern der Redeordnung des mit alternierenden Einsätzen voranschreitenden Dialogs der attischen Tragödie, während die homophone Mehrstimmigkeit dem Prinzip des kollektiven gemeinsamen Sprechens folgt und insofern der theatralen Institution des Chors vergleichbar ist. Das Modell eines maskengestützten Rollenspiels und der daraus sich ergebenden dialogischen Wechselrede ist ohne die Konfrontation (mindestens) zweier Akteure nicht denkbar. Aus der szenischen Differenz von Sprechhaltungen (die Sprache des Gesetzes, des Orakels, der Gemeinschaft, des Subjekts usw.) gewinnt das Theater der Tragödie überhaupt erst die Möglichkeit, mit Worten zu handeln und durch das Sprechen eine wirklichkeitsverändernde Kraft auszuüben.

Innerhalb der antiken Bühnendramatik ermöglichte es die alternierende Sukzession gegeneinandergesetzter Stimmen, Vollzug und Betrachtung eines Artikulationsgeschehens durch dessen Pluralisierung voneinander abzuspalten und dadurch schon im Vorgang der Aufführung ein Formbewusstsein der künstlerischen Hervorbringungsweise auszubilden. Desto mehr wird ein solches Potential der Selbstreflexion durch die sowohl syn- wie diachronen Vervielfältigungsfiguren des polyphonen Gesangs und des kontrapunktischen Instrumentalsatzes angeregt. Gleichzeitigkeit (Antithese) und Abfolge (Alternation) begegnen und überkreuzen einander, weil im Register der *dramatis personae* wie in der Partitur die treibenden Kräfte des fortlaufenden Gegenspiels je schon paradigmatisch enthalten sind.

Wie der griechische Dialog konstitutiv wurde für das agonale Prinzip von Rede und Gegenrede – und den sich daraus wiederum ergebenden Austausch und Wettstreit der Argumente –, so eröffnete die Polyphonie den Weg, innerhalb der Vokalmusik selbst eine potentielle Trennung zwischen dem Sagen des Wortes und dem Singen des Tons zumindest anzudeuten, indem entweder mehrere Stimmen zugleich dieselben Tonsilben artikulierten oder mit unterschiedlichen Tonsilben einen Einklang erzeugten. Die primäre Sinnhaftigkeit eines monodisch gesungenen Textes jedenfalls wurde durch die vervielfältigende Steigerung des Melodie- und Klanggeschehens zugunsten einer musikästhetischen Selbstbezüglichkeit des akustischen Artefakts tendenziell relativiert. Damit wuchs auch die Notwendigkeit, dem akustischen Darbietungsvorgang eine über die flüchtige Realisierung hinaus verbindliche dauerhafte Gestalt (durch die schriftliche Notation, durch Tempo, Dynamik und Phrasierung bezeichnende Artikulationsanweisungen, durch modellbildende Festigung einer musterhaften Aufführungsweise) zu verleihen (vgl. III.3 HAAS/NANNI).

4.3. Rameau und der Buffonistenstreit

Es ist bemerkenswert, dass die ästhetisch-philosophische Bedeutung des kontrapunktischen Verfahrens just in dem geschichtlichen Moment zum Gegenstand der theoretischen Reflexion und der literarischen Darstellung wurde – nämlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts –, als die homophonen Melodielinien des galanten Stils die polyphone Kompositionsweise definitiv in den Hintergrund drängten. Mit der in den 1730er und 1740er Jahren dominanten Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus erfuhr das harmonisch-tonale Gerüst des Komponierens eine neue, systematische Grundlegung, in der zwar auch Dissonanz-Effekte innerhalb des harmonischen Gefüges eine gewisse Rechtfertigung erhielten, gleichwohl aber die natürliche Ordnung des Dreiklangs als verbindliches Grundmodell

aller Modulatorik und Melodiebildung deklariert wurde. Die Reduktion auf eine einzige Grundform, auf das Prinzip der Partialtöne, ergibt den tragenden Gestus der Theoriebildung Rameaus: „All diese vielen Akkorde, die vielen Melodien, diese unendliche Vielfalt, diese schöne und treffende Expressivität, [...] all das geht aus zwei oder drei zu Terzen geordneten Intervallen hervor, deren Prinzip in einem einzigen Ton enthalten ist.“ (Jean Philippe Rameau: *Nouveau système de musique theoretique*, Paris 1726; zit. nach Fubini 2008, 158) Rameau, dessen Opernmusik von den Anhängern seines Vorgängers Lully zunächst als „barock und barbarisch“ (Jean Benjamin de La Borde: *Essai sur la musique ancienne et moderne* [Paris 1780], zit. nach Fubini 2008, 156) bekämpft worden war, avancierte bis zur Jahrhundertmitte zum Präzeptor des französischen Stils schlechthin. Seine Musiklehre wie seine musikalische Praxis betonten den „Primat der Harmonie über die Melodie“ (Fubini 2008, 159), infolgedessen auch die Dominanz der vertikalen Intervallordnung über deren horizontale, syntagmatische Entwicklungslinien.

Damit geriet die akademische französische Musiksprache in einen manifesten Gegensatz zur kantablen, eingängigen Melodieführung der italienischen Oper, die vor allem mit ihren Pariser Buffo-Gastspielen einen veritablen Musikstreit heraufbeschwor, den sogenannten Buffonistenstreit, der 1753 im Anschluss an die Aufführung von Pergolesis *La serva padrona* entbrannte. Zum Wortführer einer sprach- und affektbetonten, expressiven Melodik, wie sie (vor allem von den Philosophen der *Encyclopédie*) als Vorteil der italienischen Oper und Opernsprache in polemischer Absicht dem gelehrten französischen Stil entgegengehalten wurde, machte sich Jean-Jacques Rousseau, der Sprache wie Musik grundsätzlich auf die gemeinsame Wurzel von ursprünglichen, affektiven Naturlauten zurückführen zu können glaubte. Da Rousseau von einer kreatürlichen Basis der musikalischen Klangrede ausging (und an dieser normativ festhielt), musste er konsequent alles ‚Gekünstelt-Artifizielle‘, insbesondere Instrumentalmusik, Polyphonie und Kontrapunkt, vehement ablehnen. Um einiges differenzierter fielen in dieser Kontroverse die musikologischen Beiträge d’Alemberts (der 1752 eine Zusammenfassung der Harmonielehre Rameaus vorlegte) und vor allem Diderots aus.

Denis Diderot, die geistige Triebkraft der Enzyklopädisten, wurde in seinen vielerlei Rollen – als Natur- und Humanwissenschaftler, als Philosoph und Literat, als Kritiker und Publizist – vornehmlich von dem dialektischen Prinzip des Widerstreits und der Wechselrede, der Grenzüberschreitung und paradoxalen Zuspitzung geleitet. In seinem Œuvre verbinden sich die theatralen und musikalischen Errungenschaften des Dialogs und des Kontrapunkts zu neuartigen, experimentellen Anordnungen von oftmals gattungsüberschreitender formaler Innovationskraft. Seine anthropologischen Schriften erkunden die Tätig-

keitsmerkmale des Sehsinns, des Gehörs und des Sprachvermögens, indem sie die Arbeit der je betroffenen Sinne gleichsam experimentell stillstellen; seine Dramen und Damentheorie, insbesondere das *Paradoxe sur le comédien* (1777), analysieren mit materialistischer Konsequenz die sinnlichen, medialen und semiotischen Voraussetzungen des Theater-Dispositivs als eines illusionserzeugenden Fiktionsvertrages, der jeweils authentische und artistische Ansprüche auf widersprüchliche Weise vereinigt. Sinnesphysiologischer Ausgangspunkt für Diderots Musikästhetik wiederum ist die physikalische Akustik der Saitenschwingungen; er knüpft hierbei sowohl an die pythagoreische Lehre der proportionalen Zahlenverhältnisse wie auch an das ebenfalls bereits aus der Antike bekannte Modell der psychophysischen Resonanz an (vgl. Reichel 2012, 76–80; 91–93).

5. Literarische Transformationen (Diderot, E. T. A. Hoffmann, Thomas Mann)

5.1. Diderot

Mit hohem Formbewusstsein ordnete Diderot seine Arbeiten zu paarweisen Konfigurationen: So respondieren einander bei inverser Genealogie die als häusliche Trauerspiele (*tragédies domestiques*) angelegten Dramen *Der Natürliche Sohn* und *Der Hausvater* (1757/1758) sowie die den beiden Stücken beigefügten theoretischen Abhandlungen. Und während in den stark textbetonten Theaterstücken jeweils ein genuin diegetischer Rahmen die Fiktion zusammenhält, erweisen sich die in den 1760er Jahren entstandenen Dialogromane *Jacques le fataliste* und *Le Neveu de Rameau* als durch die Romangattung transportierte Spielhandlungen szenischer Wechselrede. Überkreuz vermischen, verfremden und kommentieren einander die Genres, und ebensolches tut ihr jeweiliges antagonistisches Figurenpersonal. Jacques und sein Herr widersprechen einander jeweils auf dem Fuße, sie sind als Voraus- und Folgestimme so unzertrennlich wie Don Quijote und Sancho Pansa – oder eben: wie Thema und Kontrapunkt. Genau besehen hat Diderot in *Jacques le fataliste* mit dem überkommenen Modell des auf eine Basis-Handlung gegründeten, kohärenten Narrativs (in diesem Falle: der Abenteuergeschichte) Schluss gemacht und es durch eine Verflechtung von mehreren, nicht mehr hierarchisch gegliederten Handlungsebenen abgelöst, deren einzelne Sequenzen einander beständig variieren und imitieren, ablösen und unterbrechen. Diderot hat damit ein partiturartiges Romangebilde geschaffen, das voller Ambivalenzen, Spiegelungs- und Umkehrbeziehungen steckt (Warning 1965, 103) und dessen je einzelne Figuren und Handlungslinien durch nichts als Intervalle

und Unterbrechungen ineinandergefügt sind – ganz wie in einer kontrapunktischen Fugen-Komposition. Darüber hinaus spielt die Erzähler-Instanz mit den Lektüregegewohnheiten und Erwartungen des Publikums, indem sie die philosophische Grundproblematik von (fatalistischer) Providenz und (aleatorischer) Kontingenz als tragendes Verknüpfungsprinzip des Romans ausweist (vgl. Köhler 1992).

Dass der Autor damit originär musikalische Bauformen in die ‚Kompositionswiese‘ sowohl des Dramas als auch der Narration überführt, reflektiert der Musik-Roman *Rameaus Neffe* bereits durch seine auf den Gewährsmann der Harmonielehre und die musikalischen Kontroversen der Zeit anspielende Figuren- und Themenwahl (Albert 2002). *Rameaus Neffe* ist, als Porträt einer sekundären Berühmtheit, ein Postskriptum im Wortsinne, Nachschrift und Nachspiel zu der von Charles Palissot 1760 eröffneten Theaterfehde gegen die *Philosophen* (so der Titel seines Schmähistücks), die ihrerseits gleichsam die Retourkutsche zum von den Enzyklopädisten ‚gewonnenen‘ Buffonistenstreit des Jahres 1752 bildete. Mit dem berühmten, inzwischen allerdings schon abgewerteten Namen des Komponisten Rameau verbindet Diderot zunächst den Zweck, das Thema des Konflikts von Genie und Mittelmäßigkeit aufzugreifen. „A quoi bon la médiocrité“, fragt „Lui“, der Titelheld also, in dem mit „Moi“, dem Philosophen und Erzähler dieses Dialogs, sich wie zufällig im Café de la Regence entspannenden Gespräch (Diderot 1984 [1805], 16). Doch gerade der Kontrast zur „multitude“ und dem konventionellen Gemeinsinn gehört, wie sich in der Folge erweist, zu den Auftritts- und Wirkungsbedingungen von geistiger respektive künstlerischer Größe; letztere ist nichts anderes als ein im sozialen Raum hervorgebrachter Diskurseffekt.

Der depravierte Neffe kennt die exklusiven Entstehungsbedingungen und Folgelasten des ihm entzogenen Ruhms nur allzu gut: Er ist als ‚seitlicher‘ Verwandter des Komponisten sowohl dessen Schattengewächs wie dessen Epigone; und die Musik fungiert als dasjenige Medium, in dem die ungleiche Rivalität, der Abstand und die Abhängigkeit zwischen beiden ausgetragen wird. Rameaus Neffe steigert sich im Laufe des Dialogs in eine ganze Reihe von enthusiastischen Musik-Pantomimen hinein, wahre Rhapsodien des durch Gestik, Mimik und Getöse in Aufwallung gebrachten Körperspiels, die sich zu den tönenden Vorbildern augenscheinlich verhalten wie eine ironische Karikatur zu ihrem klassischen Muster. Doch umgekehrt wird gerade die Subalternität des Nachahmers in der kontrapunktischen Perspektivumkehr dieses Romans zur Hauptstimme und eigentlichen Begabung der Zeit, die nicht etwa durch das Geniale des Schöpfer-tums, sondern vielmehr durch das Mediokre der Allgemeinplätze zusammengehalten wird. Hegel hat deshalb im ‚Neffen‘ (den er unmittelbar nach Erscheinen der Übersetzung Goethes 1805 rezipierte) die Verkörperung des Zeitalters der ‚Bildung‘ schlechthin erkannt. In der *Phänomenologie des Geistes* (1807) belegen

die Figur des Neffen und ihr epigonaler, imitatorischer Status die Zustandsdiagnose des Geistes im Stadium äußerster Verdinglichung, die von Diderots Protagonisten ungeschminkt, d. h. eben in grotesker Verzerrung zur Sprache gebracht worden sei: „Der Inhalt der Rede des Geistes von und über sich selbst ist also die Verkehrung aller Begriffe und Realitäten, der allgemeine Betrug seiner selbst und der anderen; und die Schamlosigkeit, diesen Betrug zu sagen, ist eben darum die größte Wahrheit. Diese Rede ist die Verrücktheit des Musikers, der ‚dreißig Arien, italienische, französische, tragische, komische, von aller Art Charakter, häufte und vermischte; bald mit einem tiefen Baß stieg er bis in die Hölle, dann zog er die Kehle zusammen, und mit einem Fiselton zerriß er die Höhe der Lüfte ..., wechselweise rasend, besänftigt, gebieterisch und spöttisch‘.“ (Hegel W 3, 386 f.)

Die Musikpantomime des Neffen spaltet instrumentalen Körper und musikalischen Ausdruck zu voneinander getrennten, gegenläufigen Zeichenformen, so wie sie den Epigonen insgesamt in ein parodistisches Sekundärverhältnis zur musikalischen Meisterschaft des Onkels setzt. Julia Kristeva betont in Fortschreibung Hegels die Zugehörigkeit dieses Dialogromans zur Tradition der menipischen Satire. Doch während die antike Übertreibungskunst aus einer Position moralischer Kritik heraus formulieren konnte, bewegt sich der Neffe Rameaus längst in einem Kontext, in dem weder desavouierende Kritik *ad hominem* noch die Enthüllung gesellschaftlicher Doppelmoral in der Lage sind, an eine Schiedsrichter-Position appellieren zu können, die sich über den disparaten Einzelstimmen befände. Kristeva wirft, im Hinblick auf die durch Goethes Übersetzung und Hegels Deutung doppelt vertretene ‚zweite Stimme‘ zu Diderot, die Frage auf, ob nicht Frankreich „auch weiterhin das Land der Kultur – im Hegelschen Sinne der ‚Verkehrung‘ – par excellence geblieben ist“ (Kristeva 1990, 161).

5.2. E. T. A. Hoffmann

Notwendigerweise rückte mit der idealistischen und romantischen Perspektive auf sozialantagonistische Verhältnisse auch die politische Dimension der ‚Gegen‘-Stimmen des Kontrapunkts ins Bewusstsein. So auch bei E. T. A. Hoffmann, der in diesem Zusammenhang nicht nur als ein in mehreren Künsten begabter Romantiker, sondern auch als einer der ersten Musikschriftsteller hervorzuheben ist. Er warf die Frage auf, inwiefern im Kontrapunkt nicht nur eine Satztechnik, sondern auch eine „Repräsentation gesellschaftlichen Seins“ (von Massow 2010, 33) vorliege. In einer seiner Musikkritiken sah er eine mögliche soziale Wirkungsimplication polyphoner Kirchenmusik darin, „daß durch das allmähliche Eintreten der verschiedenen Stimmen in den beständigen harmonischen Verschlingungen derselben, auf das lebhafteste ein Volk oder eine Gemeinde dargestellt werde,

deren Glieder sonst in Meinung und Charakter merklich verschieden, doch wie von einer Idee begeistert, eins und dasselbe, nur nach ihrer individuellen Art, aussprechen“ (Hoffmann SW 2.1, 462).

Auf den in Diderots *Rameau* inszenierten Kontrast von schöpferischem Einzelnen und gesellschaftlicher Konvention greift Hoffmanns frühe Erzählung vom *Ritter Gluck* (1814) fast ausdrücklich zurück, indem sie den als Revenant durch den Berliner Tiergarten schweifenden Meister mit einer seine Werkideen verhunzenden zeitgenössischen Opernpraxis konfrontiert – so dass der wahre Komponist in phantastisch-bizarren Konsequenz zum Musizieren aus leeren Blättern genötigt wird (Hoffmann SW 2.1, 29).

Das romantische Künstlertum gilt Hoffmann als Radikalisierung und Steigerungsform des in der Spätaufklärung angelegten ästhetischen Eigensinns; im Hinblick auf die fantastische Freisetzung musikalischen Entwicklungsgeschehens veranschaulicht dies besonders die mehrfach dargestellte Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler. In der Textreihe der *Kreisleriana*, die erzählte Anekdoten mit kleinen musikalischen Abhandlungen mischt (Gess 2015), wird die überschießende musikalische Gestaltungskraft des ausübenden Künstlers eng an zwei bedeutende musikalische Vorbilder rückgebunden, an Bachs *Goldberg-Variationen* mit ihrer „Baß-Fortschreitung“ (Lubkoll 1995, 72 f.) und an die „kontrapunktische Behandlung“ (Hoffmann SW 2.1, 56) des Materials in Beethovens *5. Symphonie*.

Kaum ein literarisches Erzählwerk kann größeren Anspruch auf die Transformation kontrapunktischer Satztechnik in das Gebiet der Sprachkunst erheben (Schmidt 1999; Slusser 1975) als Hoffmanns in zwei Bänden 1819 und 1821 erschienener Doppelroman um Kater Murr und Kapellmeister Kreisler. Dieser Roman, ein Gattungshybrid mit dem verschlungenen Titel *Lebens-Ansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (Hoffmann SW 5), gibt sich formal wie materiell als ein Manifest der Vielstimmigkeit, besteht der Text doch einesteils aus der linear und kohärent erzählten Autobiographie des gelehrten, künstlerisch ambitionierten Katers Murr, anderenteils aber aus den Fragmenten eines ebenfalls biographisch angelegten Berichts über den Musiker und Kapellmeister Johannes Kreisler. Die durch einander widersprechende Vorwörter mehrstimmig inszenierte Herausgeber-Fiktion suggeriert eine Druckgeschichte, bei der einzelne, herausgerissene Seiten der bereits vorliegenden Lebensbeschreibung Kreislers vom Kater für dessen eigene Schreibzwecke als Makulaturblätter missbraucht und dann versehentlich in die Publikation der Murr-Autobiographie miteingebunden wurden. Dass Herausgeber ihre angeblichen Textzeugen für schadhaft (und insofern desto authentischer) erklären, ist noch kein origineller Kniff; erst der Umstand, dass der Herausgeber den Irrtum zwar noch bemerkt haben will, diesen aber nicht

etwa rechtzeitig behoben hat, sondern durch einen Meta-Kommentar letzter Hand im druckfertigen Text ausdrücklich thematisiert, erhebt die zu einem Werk zusammengezogene, verwirrende Mehrstimmigkeit zu einem wohlkalkulierten ästhetischen Paradoxon (Wirth 2008, 384–389).

In der Lektüre des polyphonen Werks müssen die abgerissenen (Kreisler) wie die unterbrochenen (Murr) Partien zu einem gemeinsamen Sinn-Gefüge zusammengesetzt, im eigentlichen Sinne also durch den Rezipienten nochmals zum Roman komponiert werden, in dem dann tatsächlich zwei kontrapunktisch gefügte Handlungsstränge (plus die weiteren Stimmen des Herausgebers und des Erzählers) einander wechselseitig erhellen. Die Vita Kreislers berichtet über des Kapellmeisters musikalische Auffassungen, sein Leben bei Hofe, seine Arbeitsweise und seine Künstlerfreunde, zu denen auch ein gewisser Meister Abraham zählt, der in seinem Haushalt wiederum den Kater Murr als noch junges, herrenloses Kätzchen aufgenommen hatte. Während Murrs gelebtes autodidaktisches Projekt – seine Selbsterziehung zum Gelehrten und Künstler – das affirmativ nachgeahmte Programm des klassischen Bildungsromans fortschreibt, freilich in unfreiwillig epigonalen und vergrößernden Komik, steht das abhängige und prekäre Künstlertum Kreislers an einem von Dekadenz, Verarmung und mechanischem Leerlauf gekennzeichneten Duodez-Hof ganz im Zeichen einer sozialkritischen Desillusions-Romantik.

Meister Abraham, Komponist Kreisler und Schriftsteller Murr verkörpern, als dreifach verfremdete Künstlerfigur, die objektiven Entfremdungen zwischen Leben und Geist, Geist und Kunst, Kunst und Gesellschaft. Das zweifache, gesplattene ‚Selbst‘, mit dem sich das Subjekt des Lebens und des Schreibens in einer gattungsmäßig dem Muster des Bildungsromans folgenden Doppel-Erzählung über Kreisler und vom Kater zu Wort meldet, stempelt sowohl die Geschichte des tierischen Gelehrten wie auch diejenige des romantischen Künstlers zu Mitschriften einer wiederholten Verfehlung oder Verkehrung. Beide Figuren, beide Lebensentwürfe sind je für sich genommen von elementarer Defizienz: die Schreibweise Murrs ist zweifach kontaminiert sowohl durch animalische Triebe wie durch die wilde ‚griffure‘ seiner Krallen (Kofman 1985), das Verständnis Kreislers von den ihn umgebenden Figurenkonstellationen und Handlungszusammenhängen wiederum ist doppelt beschränkt durch seine mangelhafte Anamnese schuldhafter Vergangenheit wie durch die Radikalität seiner künstlerischen Einbildungskraft. Denn in Kreisler porträtiert Hoffmann (der eigene Musikbeiträge unter diesem Pseudonym publizierte) eine Kippfigur der absoluten Musik, bei der das freie musikalische Phantasieren die Grenze zum Wahn zu überschreiten droht. Der vom Boden der Tatsachen und der gesellschaftlichen Konvention abgehobene Kreisler wurde, nicht zuletzt durch Robert Schumanns emphatische Weiterent-

wicklung der Figur in den Klavierstücken *Kreisleriana* (1838), zum Inbegriff überdrehter, gefährdeter Selbstbezüglichkeit (vgl. II.2.2 LUBKOLL).

5.3. Thomas Mann

Zu den ästhetischen Distinktionsgewinnen der Romantik zählt die Einsicht, dass vom Tun und Wesen der Musik innerhalb des Mediums Sprache ohnehin nur in exzentrischer oder verfremdender Form die Rede sein könne. Dem entsprechend ist in Thomas Manns *Doktor-Faustus*-Roman über das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn durch den Zusatz „erzählt von einem Freunde“ ein arbeitsteiliges Zusammenspiel von diskursivem Erzählvorgang und musikalischem Leben formuliert, bei dem freilich beide Protagonisten – der des Wortes und derjenige der Tat – auf ihre Weise dem schlimmen Schicksal einer heroisch vergeblichen Anspannung ihrer Kräfte unterworfen sind. Serenus Zeitblom, Freund und Biograph des großen musikalischen Meisters, muss von Hitler-Deutschland aus die Perversion und den Niedergang seiner bürgerlich-humanistischen Welt verzeichnen, indem er sich erzählend und mit letztem Formwillen gegen diesen Untergang stemmt. Adrian Leverkühn seinerseits, der Schöpfer einer neuen, an Schönbergs Zwölftonmusik erinnernden Kompositionskunst, verhält sich demonstrativ ironisch, asketisch, gefühlkalt zu den entfesselten Dämonen der in seinen Werken mobilisierten musikalischen Urgewalt. In seinem Denken und bei seiner Arbeitsweise spielt die wiederentdeckte Formstrenge des Kontrapunkts eine bestimmende Rolle. Der Rückgriff auf die formale Tradition Bachs und die Zukunftsmusik des Zwölftonkalküls entfremden Leverkühns kompositorische Ziele gleichermaßen jener spätrömantischen Ausdrucksästhetik, die auch für die musikalischen Stilvorstellungen Thomas Manns leitend gewesen war. Im *Faustus* unterzieht sich der Schriftsteller, gegenüber Herkunft und Publikum durch das Exil selbst in eine exzentrische Lage geraten, der angesichts seines ansonsten gepflegten Parlando-Tonfalls eher undankbaren Aufgabe, unter Aufbietung des polyphonen Formrepertoires von Kanon, Fuge und Kontrapunkt vom Werden der Neuen Musik zu erzählen.

6. Ausblick und Forschungsperspektive: Die Politik des kontrapunktischen Lesens (Edward Said)

Das musikalisch-technische Wissen um die (richtige) Entfaltung und Verfung mehrstimmiger Tonverläufe hat in der Lehre vom Kontrapunkt eine kanonische

Fassung erhalten, die in unterschiedlichen Phasen der abendländischen Musikgeschichte mehr oder minder hohe poetologische Verbindlichkeit beanspruchen konnte. In der literarisch-philosophischen Rezeption gewann das Modell der zu einer *concordia discors* gestalterisch verbundenen Mehrstimmigkeit eine Vielzahl semantischer Explikations- und Applikationsmöglichkeiten.

Der postkoloniale Literaturtheoretiker Edward Said, bekannt geworden durch sein kritisches Konzept des Orientalismus, hat in seinem Spätwerk eine Form des Umgangs mit dem vorherrschenden literarischen Kanon vorgeschlagen, die er als Methode des kontrapunktischen Lesens (*contrapuntal reading*) bezeichnet. Mit dieser Devise ist das sowohl analytisch wie auch kämpferisch ausgerichtete Prinzip umschrieben, innerhalb des machtgestützten Diskurses der westlichen Metropolen zugleich die Gegenstimmen der Marginalisierten, der durch Kolonialismus und Globalisierung an die Peripherie Gedrängten, mit zur Geltung zu bringen. Kennzeichnend für dieses Programm kontrapunktischer Lektüre scheint zweierlei: erstens die Verbindung eines ästhetischen Konzeptes mit der energischen politischen Richtungsangabe des ‚contra‘; und zweitens die unerwartete und in den Fachdisziplinen Anstoß erregende Zusammenfügung von unterschiedlichen Kunstformen und Tätigkeiten zu einem gemeinsamen, übergreifenden Konzept, das den Anspruch erhebt, metaphorisch und methodisch zugleich zu sein. Saims Methode zielt auf die Einsicht, dass Kultur ein Vehikel sein kann, welches auch schwerste politische Belastungen zur Darstellung bringt und sie damit auf nicht-gewaltsame Weise bearbeitbar macht.

Der Band *Culture and Imperialism* (1993), von Said als Nachfolgeprojekt seiner epochemachenden Studie *Orientalism* (1978) vorgestellt, widmet sich den Beziehungen zwischen geschichtlichen und politischen Determinanten in den Kolonialimperien und ihrer kulturellen, in erster Linie künstlerischen Produktion. Die Maxime eines kontrapunktischen Lesens wird in diesem Zusammenhang entwickelt, um die Kluft zwischen Kultur und Imperialismus nachzuzeichnen und das Problem ihrer ‚Vermittlung‘ zu lösen: „In practical terms, ‚contrapuntal reading‘ as I have called it means reading a text with an understanding of what is involved when an author shows, for instance, that a colonial sugar plantation is seen as important to the process of maintaining a particular style of life in England.“ (Said 1993, 78) Die europäischen Kolonialimperien sind eine Rahmenbedingung des zeitgenössischen Romanschaffens. Doch auch die Geschichte der Befreiung und Entkolonisierung ist, jedenfalls aus heutiger Sicht, in solch raumgreifenden Bezügen mit enthalten. Und sie kann durch kontrapunktisches Lesen als eine mehrstimmige, kontradiktorische Geschichte freigelegt werden: „The point is that contrapuntal reading must take account of both processes, that of imperialism and that of resistance to it, which can be done by extending our reading of the texts to include what was once forcibly excluded.“ (Said 1993, 79)

Durch die Komposition von distinkten Sprachgebärden, Erzählmustern, Stilen und Rollenreden gewinnt das literarische Werk ein mehrschichtiges, plastisches Eigenleben. In dieses Mit- und Gegeneinander von Stimmen und Sprechweisen tritt die Lektüre als ein eigenständiger Resonanzraum hinzu. Daraus folgt die Erkenntnis, dass politischer Widerspruch und intellektuelle Einrede gegen eine dominante Überlieferungslinie paktieren können mit den gegenstrebigen Elementen der künstlerischen Artefakte selbst. Die ursprüngliche Werkstatt solcher Einsichten ist für Said nicht das globale Spielfeld der politischen Kämpfe und wirtschaftlichen Interessen; es sind vielmehr die Formgesetze der klassischen Tonkunst und des Kontrapunkts.

Inwiefern kann das Neben- und Gegeneinander von Tonverläufen dem politischen Spannungsverhältnis zwischen Zentrum und Peripherie, dem kulturellen Antagonismus von Kolonisierenden und Kolonisierten, zum Modell dienen? Und vor allem: Weshalb soll ausgerechnet das Formgerüst des Kontrapunkts eine Perspektive politischer Befreiung eröffnen? Aus den Bemerkungen Suids lassen sich folgende Überlegungen entwickeln: Dieselben Faktoren, die den Wirkungsraum einer Stimme konstituieren (Harmonik, Rhythmik, Melodik), kommen auch in der geordneten Mehrstimmigkeit zum Zuge, freilich in potenziert und darum sich selbst zum Gegenstand werdender Form. Von der bloßen Wiederholung bis zum vollständigen Gegensatz reichen dabei die Möglichkeiten der antwortenden oder abwandelnden Bezugnahme zwischen zwei (und weiteren) Stimmen. Bewegungssteile einer Melodie können versetzt, verkürzt, erweitert, gedehnt, gestaucht und gespiegelt werden, letzteres wiederum sowohl in der vertikalen wie der horizontalen Dimension. Die wohl einfachste der kontrapunktisch wirksamen mehrstimmigen Formen ist der Kanon, eine der komplexesten die Fuge. Gemeinsam ist beiden, dass sie vertikale harmonische Spannung und horizontale rhythmisch-melodische Korrespondenz-Effekte durch kalkulierte Verschiebungen gewinnen.

Das Wiederholen und Nebeneinandersetzen von Stimmen, so die verblüffende Entdeckung, die mit dem Kontrapunkt systematische Fassung gewinnt, ist immer schon mehr als nur eine tautologische Verdoppelung des Ausgangsmaterials. Kompositionstechnisch angelegt sind im Kontrapunkt zwei herausragende, für die Entwicklung der abendländischen Musik gleichermaßen bahnbrechende Entwicklungsmöglichkeiten: Erstens die Emanzipation aus dem hierarchischen Ordnungsgefüge der klassischen Harmonik (das der Weg, den etwa die Wiener Moderne mit Schönberg beschreiten wird), zweitens und allgemeiner die Freisetzung des musikalischen Materials im Modus seiner Durcharbeitung (*elaboration*); in ihr wiederum verbinden sich die Möglichkeiten der thematischen und der formalen Emanzipation.

Literatur

- Adorno, Theodor W. „Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik“ [1957]. *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I–III* (=GS 16). Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. 144–168.
- Adorno, Theodor W. *Nachgelassene Schriften 1: Fragment gebliebene Schriften 1: Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* (=NS 1.1). Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Adorno, Theodor W. „Spätstil Beethovens“ [1934]. *Gesammelte Schriften 17: Musikalische Schriften IV* (=GS 17). Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 13–17.
- Albert, Claudia. „Auftakt im Zeichen der Dissonanz: Musik in Diderots Dialog Rameaus Neffe“. Dies. *Tönende Bilderschrift. ‚Musik‘ in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Synchron, 2002. 3–17.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Übers. von Jürgen Hoch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 [1970].
- Bellermann, Heinrich. *Der Kontrapunkt*. 4. Aufl. Reprint der Ausgabe Berlin 1901. Hildesheim: Olms, 2001.
- Besseler, Heinrich. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam: Athenaion, 1931.
- Dahlhaus, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel 1967.
- Dahlhaus, Carl. „Die maskierte Kadenz. Zur Geschichte der Diskant-Tenor-Klausel“. *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Josef Kuckerts et al. Laaber: Laaber, 1990. 89–98.
- Diderot, Denis. *Rameaus Neffe. Ein Dialog*. Übersetzt von Goethe. Hrsg. und mit einem Nachwort von Horst Günther. Frankfurt am Main: Insel, 1984.
- Forner, Johannes und Jürgen Wilbrandt. *Schöpferischer Kontrapunkt*. Leipzig: Verlag für Musik, 1979.
- Fubini, Enrico. *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Aus dem Italienischen von Sabina Kienlechner. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2008.
- Gárdonyi, Zsolt. *Kontrapunkt: dargestellt an der Fugentechnik Bachs*. Wolfenbüttel: Mösel, 1991.
- Geck, Martin. „Concordia discors. Bachs Kontrapunktik gegen die Pythagoreer unter seinen Liebhabern verteidigt“. *Philosophie des Kontrapunkts*. Hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition Text + Kritik, 2010. 5–20.
- Gess, Nicola. „Kreisleriana Nro. 1–6 (1810–14); Kreisleriana (1814/15)“. *E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, 2015. 16–20; 35–39.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden 3: Phänomenologie des Geistes* [1807] (=W 3). Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hermelink, Siegfried. „Zur Geschichte der Kadenz im 16. Jahrhundert“. *Bericht über den Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*. Hrsg. von Gerald Abraham et al. Kassel i. a.: Bärenreiter, 1959. 133–136.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. „Lebens-Ansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“ [1819/1821]. *Sämtliche Werke 5: Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821* (=SW 5). Hrsg. von Harmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 9–458.

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. „Kreisleriana“ [1810–1814]. *Sämtliche Werke 2.1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814* (=SW 2.1). Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. 32–82.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. „Alte und neue Kirchenmusik“ [1814/1819]. *Sämtliche Werke 2.1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814* (=SW 2.1). Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. 503–531.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. „Oratorium: Christus, durch Leiden verherrlicht“ [1814]. *Sämtliche Werke 2.1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814* (=SW 2.1). Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. 459–472.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. „Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809“. *Sämtliche Werke 2.1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814* (=SW 2.1). Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993. 19–31.
- Jeppesen, Knud. *Kontrapunkt*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1963 [1935].
- Köhler, Erich. „Est-ce que l'on sait où l'on va? – Zur strukturellen Einheit von Diderots ‚Jacques le Fataliste et son maître‘“. *Denis Diderot*. Hrsg. von Jochen Schlobach. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. 245–273.
- Kofman, Sarah. *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann*. Paris: Galilée, 1984. Dt.: *Schreiben wie eine Katze. Zu E. T. A. Hoffmanns „Lebens-Ansichten des Katers Murr“*. Hrsg. von Peter Engelmänn. Aus dem Franz. von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. Graz: Böhlau, 1985.
- Krehl, Stephan. *Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung*. Leipzig: Göschen, 1912.
- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes?* Paris: Fayard, 1988. Dt.: *Fremde sind wir uns selbst*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Link, Jürgen. „Johann Sebastian Bach und der Kontrapunkt als paradoxe Gegenstände in der Kollektivsymbolik des Zweiten deutschen Reichs“. *Philosophie des Kontrapunkts*. Hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition Text + Kritik, 2010. 88–100.
- Lubkoll, Christine. „Basso ostinato‘ und ‚kontrapunktische Verschlingung‘: Bach und Beethoven als Leitfiguren in E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana*“. *Ton – Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Gabriele Brandstetter. Bern i. a.: Paul Haupt, 1995. 71–98.
- Mann, Thomas. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 10.1 [Text] [1947] und 10.2 [Kommentar]: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (=GKFA 10.1 und 10.2). Hrsg. und kommentiert von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.
- Mann, Thomas. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 13.1 [Text] [1918] und 13.2 [Kommentar]: Betrachtungen eines Unpolitischen* (=GKFA 13.1 und 13.2). Hrsg. und kommentiert von Hermann Kurzke. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- Marx, Adolph Bernhard. *Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*. 4 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837–1847.
- Massow, Albrecht von. „Kontrapunkt als menschliches Kunstsystem“. *Philosophie des Kontrapunkts*. Hrsg. von Ulrich Tadday. München: Edition Text + Kritik, 2010. 21–36.

- Öchsle, Siegfried. „Johann Sebastian Bachs Rezeption des *stile antico*. Zwischen Traditionalismus und Geschichtsbewußtsein“. *Bach und die Stile*. Hrsg. von Martin Geck. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 1999. 103–122.
- Previšić, Boris. „Gleichschwebende Stimmung und affektive Wohltemperierung im Widerspruch. Literarisch-musikalische Querstände im 18. Jahrhundert“. *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften*. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg, Sergej Rickenbacher. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 127–142.
- Reichel, Kristin. *Diderots Entwurf einer materialistischen Moral-Philosophie (1745–1754). Methodische Instrumente und poetologische Vermittlung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Riemann Musik Lexikon*. Hrsg. von Wolfgang Ruf in Verbindung mit Annette van Dyck-Hemming. 5 Bde. 13. überarb. Aufl. Mainz: Schott, 2012 (zitiert als RML); Art. „Bach, Johann Sebastian“, 1, 126–133; Art. „Beethoven“, 1, 185–192; Art. „Kontrapunkt“, 3, 99–102; Art. „Palestrina“, 4, 101–102; Art. „Polyphonie“, 4, 163.
- Said, Edward W. „On the Transgressive Elements in Music“. Ders.: *Musical Elaborations*. London: Chatto and Windus, 1991. 35–72.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- Said, Edward W. *Music at the Limits*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Scheibe, Johann Adolf. *Der kritische Musicus*. Leipzig 1737.
- Schmidt, Ricarda. „Ahnung des Göttlichen und affizierte Ganglien. Die kontrapunktische Erzähltechnik des Kater Murr auf der Schwelle von Romantik zu Moderne“. *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Hrsg. von Nicholas Saul et al. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 138–151.
- Schwind, Elisabeth. *Kadenz und Kontrapunkt. Zur Kompositionslehre der Klassischen Vokalpolyphonie*. Hildesheim: Olms, 2009.
- Slusser, George Edgar. „Le Neveu de Rameau and Hoffmann's Johannes Kreisler: Affinities and Influences“. *Comparative Literature* 27.4 (1975): 327–343.
- Stackelberg, Jürgen von. *Diderot. Eine Einführung*. München, Zürich: Artemis Verlag, 1983.
- Warning, Rainer. *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques Le Fataliste*. München: Fink, 1965.
- Wind, Edgar. *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Übers. von Christa Münstermann unter Mitarbeit von Bernhard Buschendorf und Gisela Heinrichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981 [1958].
- Wirth, Uwe. *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*. Paderborn: Fink, 2008.
- Wolff, Christoph. *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*. Studien zu Bachs Spätwerk. Wiesbaden: Steiner, 1968.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach*. Aktualisierte Neuausgabe. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.